



V CONGRESO INTERNACIONAL DE HISTORIA Y CINE

ESCENARIOS DEL CINE HISTÓRICO



LOS ESCENARIOS DE LA GUERRA DE LOS SIGLOS XVI Y XVII EN EL CINE: *IL MESTIERE DELLE ARMI* (2001) Y *ALATRISTE* (2006)

RICCARDO LATTUADA

Università degli Studi della Campania 'Luigi Vanvitelli'

Abstract

Il mestiere delle armi by Ermanno Olmi (2001) and *Alatriste* by Agustín Díaz Yáñez (2006) are two canonic examples of movies based on historical facts, and therefore deeply based on images taken from the History of Art. In 'Il mestiere delle armi' the visual sources are late Renaissance and Early Mannerism paintings for the portraits, but for the winter landscapes of the Po river in which Giovanni de Medici's deadly military campaign of 1526 did take place there was no iconography available. The scenography of the movie is dominated by brown and grey tonalities; the soldiers wear faded cloths; the armors are dark and burnished; the war is a dirty exercise that contaminates everything; the battle scenes are not very spectacular, but realistic and hard. Olmi's movie has a moral and religious aim, exposed in the narration of Giovanni de Medici's agony. The visual sources are used to provoke the spectator's reflection on a very peculiar period in Italy's history, in which the splendid achievements in the arts clash with never ending wars.

Alatriste depicts the adventures of a fictional character, the Captain Diego Alatriste, whose story takes place in the downward but spectacular trend of the XVIIth Century Spanish Empire, with all the violence, the horrors, and also the grandness of those times. The common ground between *Il mestiere delle armi* and *Alatriste* is given by an intensive use of works of art; it is a method called intertextual in semiology; it is exemplified by presence behind Count of Guadalmendina's desk of the *Mars by Velázquez* and the *Bachanal of the Andrii by Titian*; these works appeal to spectator's ability in spotting out them and their authors.

This strategy is also clear in *Barry Lyndon* by Stanley Kubrick (1975). In the scene in which Lyndon (Ryan O' Neal) is with the agonizing Captain Grogan (Godfrey Quigley), we see a clever use of such paintings by Francesco Giuseppe Casanova as the *Battle in Paris, Louvre*. This method works also for other genders, besides the specific quality of each movie.

Keywords: Diego Alatriste, Francesco Giuseppe Casanova, Giovanni De Medici, Agustín Díaz Yáñez, Aniello Falcone, Intertextualidad, Hristo ivcov, Stanley Kubrick, Luigi Marchione, Viggo Mortensen, Rian O'Neal, Ermanno Olmi, Arturo Pérez-Reverte, Godfrey Quigley, Rafael Sanzio, Diego Velázquez, Tiziano Vecellio, Philip Wouwermans.

En primer lugar quiero dar las gracias a las Universidades que han organizado este congreso tan estimulante, y sobre todo a Gloria Camarero Gómez. Gloria ha sido profesora visitante en la Università degli Studi della Campania 'Luigi Vanvitelli', donde yo trabajo. Mi presencia aquí ha estado generada por un magnífico seminario de Gloria en nuestro Departamento sobre Cine y Arte. En esa ocasión, entendí que el método de un historiador del arte que

trabaja sobre el arte de la edad moderna es casi idéntico al método de una colega que estudia el cine y su horizonte social, estético y visual.

Personalmente, ya había utilizado en más de una ocasión dos películas para mostrar aspectos del arte de los siglos XVI y XVII: *Il mestiere delle armi* (*El oficio de las armas*), de Ermanno Olmi (2001)⁵³ y *Alatriste*, de Agustín Díaz Yáñez (2006)⁵⁴.

La historia del arte tradicional trata a menudo temas que hoy en día están alejados de los hábitos de percepción visual contemporáneos. El cine, cuando es de nivel alto, puede ser un tipo de arte excepcional para orientar la sensibilidad estética hasta el arte de los siglos pasados.

Pero yo no quiero hablar del uso didáctico del cine; yo quiero analizar el método de utilización de fuentes visuales antiguas en *Il mestiere delle armi* y en *Alatriste*. La primera es una película no muy conocida afuera de Italia, y en Italia tampoco; la segunda ha sido un blockbuster internacional y una de las obras más importantes del cine español del nuevo siglo.

⁵³ Dirección: Ermanno Olmi; Dirección artística: Cosimo Gomez; Producción: Ermanno Olmi; Diseño de producción: Luigi Marchione; Guion: Ermanno Olmi; Montaje: Paolo Cottignola; Vestuario: Francesca Sartori; Protagonistas: Hristo Jivkov; Sergio Grammatico; Dimitar Ratchkov; Fabio Giubbani; Sandra Ceccarelli; Desislava Tenekedjieva. Compañía productora: RAI Cinema / Studio Canal. Otros créditos: cf. <http://www.imdb.com/title/tt0245276/fullcredits>.

⁵⁴ Dirección: Agustín Díaz Yáñez; Producción: Antonio Cardenal; Guion: Arturo Pérez-Reverte; Agustín Díaz Yáñez; Música: Roque Baños. Otros créditos: <http://www.imdb.com/title/tt0395119/fullcredits>. Cf. CAMARERO GOMEZ, G.: Modelos escenográficos en el cine histórico español, 'Esboços', vol. 19, n. 27, 2012, pp. 99-123. Cf. LOPEZ LOPEZ, Y: La reinención de la Edad Moderna en el cine español actualapuntos para el estudio de *Alatriste* (Agustín Díaz Yáñez, 2006), en Modelos de interpretación para el cine histórico, III Congreso Internacional de Historia y Cine, coord. por HUESO MONTÓN, Á. L. - CAMARERO GOMEZ, G., Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2013. Quiero agradecer aquí a Yolanda Lopez Lopez por su ayuda y por su generosidad en compartir los temas tratados sobre "Alatriste"; y a Luigi Marchione, escenógrafo de 'Il mestiere delle armi', por su disponibilidad para discutir su colaboración a la película.



Figs. 1-2. Izquierda: Ermanno Olmi, *Il mestiere delle armi*, portada del DVD. Derecha: Ermanno Olmi.

Ermanno Olmi (Bergamo, 1931) (Figs. 1-2) es un director famoso en Italia, pero no siempre con resultados taquilleros⁵⁵. Su película de mayor éxito popular fue *L'albero degli zoccoli* (*El árbol de los zuecos*, 1977), un relato poético y, al tiempo, realista, sin sentimentalismo, del mundo campesino, ambiente con el que Olmi siempre se sintió ligado.

Cada película de Olmi tiene, sobre todo, una exigencia moral, religiosa y sentimental; el tema ético, la fe cristiana, el sentido de la vida son sus verdaderos temas. *Il mestiere delle armi* es la historia de las últimas semanas de vida de Giovanni de Medici, llamado Giovanni dalle Bande Nere (Forlì, 6 abril de 1498 – Mantova, 30 de noviembre de 1526)⁵⁶, uno de los capitanes más importantes del siglo XVI, muerto en 1526, mientras intentaba detener la invasión de Italia por parte de las tropas imperiales de Carlos V (Figs. 3-4).

⁵⁵ Cf. BRUGNOLI, O.: *Il mestiere delle armi*, in 'EDAV – Educazione audiovisiva. Il portale di studi sulla comunicazione del Centro Internazionale dello Spettacolo e della Comunicazione Sociale', n. 289/290, 2001 (cf. <http://www.edav.it/articolo2.asp?id=473>); FANTUZZI, V.: *Ermanno Olmi parla del film "Il mestiere delle armi"*, in 'La Civiltà Cattolica' quaderno 3633, pp. 254-267; OWENS, C.: *Ermanno Olmi*, Roma, Gremese Editore, 2001; Adriano APRÀ, A.: (a cura di), *Ermanno Olmi: il cinema, i film, la televisione, la scuola*, Venezia, Marsilio, 2003; FIORAVANTI, A.: *La 'storia' senza Storia. Racconti del passato tra letteratura, cinema e televisione*, Perugia, Morlacchi Editore, 2006;

⁵⁶ Cf. SCALINI, M.: *Giovanni delle Bande Nere*, Milano, Silvana Editoriale, 2002.



Figs. 3-4. Izquierda: Baccio Bandinelli, estatua de Giovanni de Medici, llamado Giovanni dalle Bande Nere. Florencia, Plaza San Lorenzo (1540-60). Derecha: Francesco da Sangallo, Giovanni de Medici, mármol, Florencia, Museo del Bargello (post 1526).

La tesis de Olmi es que en cada época, cuando hay una guerra, sucede un cambio en la acción bélica que implica una evolución cada vez más sucia e inmoral. Giovanni de Medici fue uno de los capitanes que cambiaron la estrategia de la guerra moderna, evitando atacar frontalmente al enemigo, pero organizando ataques sorpresa, destruyendo sus víveres y haciendo emboscadas con una increíble rapidez. La guerra combatida por Giovanni de Medici es una guerra sucia que se desarrolla en el marco de la fragmentación política de los territorios italianos del norte. Los daños al territorio y el sufrimiento de la población son enormes. El escenario natural es la zona del río Po, cerca de las ciudades de Pavia, Piacenza y Mantova. Una zona rural de alto valor estratégico, que hoy está muy poblada, y por eso Olmi decidió rodar la película en localizaciones exteriores en Bulgaria, cerca de Plevén, donde el invierno es duro como en la zona del río Po, pero no se encuentran infraestructuras industriales, que alteran el paisaje.



Fig. 5. *Il mestiere delle armi*.



Fig. 6. *Il mestiere delle armi*.

El invierno es importante en la narración de *Il mestiere delle armi*, porque la última campaña militar de Giovanni de Medici tiene lugar en invierno (figs. 5-6).



Figs. 7-8. Izquierda: Gian Paolo Pace, llamado l'Olmo, Giovanni de Medici, óleo sobre lienzo (alrededor de 1545), Florencia, Museo degli Uffizi. Derecha: Hristo Jivcov en el papel de Giovanni de Medici, en *Il mestiere delle armi*.

Y de hecho la decisión de filmar en Bulgaria la mayoría de la película explica también el casting de la misma, con el hermoso Hristo Jivcov que interpreta a Giovanni (Figs. 8-9) y que se parece mucho al general (Fig. 7).



Fig. 9. Hristo Jivcov en el papel de Giovanni de Medici en *Il mestiere delle armi*.

La armada de Carlos V, liderada por Giorgio von Frundsberg, es más numerosa pero faltan piezas de artillería. Alfonso d'Este, Duque de Ferrara, traiciona el Papa y da a Frundsberg cuatro nuevas armas, como los falconetes, que son nuevos cañones portátiles. Cuando Giovanni de Medici ataca Frundsberg, no sabe que el general alemán ha preparado las nuevas armas. Y en invierno, el 30 de noviembre del 1526, Giovanni muere de gangrena, tras haber sido golpeado en una pierna por un proyectil de falconete (Fig. 10).



Fig. 10. *Il mestiere delle armi*.

La amputación de la pierna, enfrentada con increíble valentía, no puede salvar Giovanni. En su agonía, recuerda momentos de su vida: no tiene más de 28 años y piensa en su destino. *Il mestiere delle armi* es una película de tema histórico, pero su sentido es moral y existencial. La figura de Giovanni de Medici es una epitome de la imprevisibilidad del destino: un hombre noble, valiente, querido por las damas, paga con su vida el peaje a una época de crisis y violencia.

Los escenarios de *Il mestiere delle armi* enfatizan la dureza de la guerra y la soledad de las campañas en la zona del Po. Las escenas de batalla son poco espectaculares pero muy duras y realistas. Las armaduras son de color oscuro y los equipos militares usados. En estos detalles se ve la habilidad del diseñador del vestuario: la armadura fúnebre de Giovanni de Medici nos lo muestra. (Fig. 11). El objetivo es evidente: enseñar la degradación humana a

causa de la guerra, y al mismo tiempo, respetar la verdadera historia de la campaña militar del Po, en 1526.



Fig. 11. Armadura de Giovanni de Medici (1505-1520),
Florencia, Museo Stibbert.

En la rara iconografía de batallas de la primera mitad del siglo XVI se ve exactamente lo contrario (Figs. 12-13). En los famosos tapices de la Batalla de Pavía, en el Museo de Capodimonte de Nápoles (1524), la acción está representada como un torneo, en el cual lo más importante es la identificación de los capitanes y la elegancia de los trajes.



Fig. 12. Bernard van Orley (dibujos), William Dermoyen (fabricación),
Tapices de la Batalla de Pavía, Nápoles, Museo de Capodimonte.



Fig. 13. Bernard van Orley (dibujos), William Dermoyen (fabricación),
Tapices de la Batalla de Pavía, Nápoles, Museo de Capodimonte.

El escenógrafo de la película, Luigi Marchione, se ha sido forzado en buscar raras imágenes como la de Hans Holbein (Fig. 14) o imágenes más tardías, como escenas de batallas del siglo XVII, pintadas por artistas como el Napolitano Aniello Falcone o como el holandés Philips Wouwermans, en las cuales la guerra está representada en su dimensión dramática y violenta (Fig. 15).



Fig. 14. Hans Holbein, *Batala de Lansquenets*, grabado,
primera mitad del Siglo XVI.

Los colores dominantes son el gris y el marrón. Pero hay color en una escena de banquete en el Palacio del Te en Mantova, un banquete extraño porque es casi silencioso (Fig. 16). Los retratos están inspirados en ejemplos de Rafael Sanzio (Figs. 17-18) o del Manierismo italiano (Figs. 19-20).



Fig. 15. Phillip Wouwermans, *Batalla de caballería cerca de un molino*, óleo sobre lienzo, Dresde, Gemäldegalerie.



Fig. 16. *Il mestiere delle armi* (1:16:58)



Figs. 17-18. Izquierda. 19. *Il mestiere delle armi*, Sergio Grammatico, que interpreta a Federico II Gonzaga, Duque de Mantova. Derecha: Rafael Sanzio, Baldassar Castiglione, óleo sobre lienzo, Paris, Museo del Louvre, 1514-1515.



Figs. 19-20. Izquierda. 19. *Il mestiere delle armi*, Sergio Grammatico, que interpreta a Galeazzo Sanvitale. Derecha: Parmigianino, Galeazzo Sanvitale, óleo sobre lienzo, Nápoles, Museo de Capodimonte.

El Palacio del Te de Mantova se construyó tras la muerte de Giovanni de Medici; el retrato de Galeazzo Sanvitale fue realizado en 1524. Así, todas las obras, imágenes y arquitecturas utilizadas en *Il mestiere delle armi* tienen una relación poderosa con el guion, pero son deliberadamente infieles con una coherencia cronológica.

Luigi Marchione, el escenógrafo de *Il mestiere delle armi*, me ha hablado del fin de la historia como elemento central de un escenario, también de un escenario histórico. Pero Marchione ha hablado también de la utilización de materiales tradicionales, como el barro, el color, etc.

Si *Il mestiere delle armi* utiliza la historia – una historia terrible, dramática y grandiosa – para construir una parábola ética y existencial, *Alatriste*, la extraordinaria película de que se ha ya hablado mucho en este Congreso, es como un gran fresco histórico, extremadamente preciso, que funciona perfectamente como fondo y contexto para las aventuras de Alatriste, maravillosamente inventadas por el gran escritor que es Arturo Perez-Reverte. La historia de Giovanni de Medici ilustra sobre un periodo de la historia de Italia esplendido en el ámbito artístico, pero horrible para muchísimas personas que sufrieron los horrores de una guerra casi continua durante todo el siglo XVI. La historia de *Alatriste* enseña la parábola de un imperio sin caer en su apología, pero mostrando su violencia, sus horrores y, sobre todo, su grandiosidad.

En la sesión de ayer, Monica Barrientos-Bueno ha hablado de la presencia de obras de Velázquez en *Alatriste*; yo no quiero repetir aquí cosas muy bien dichas y conocidas sobre el tema de la utilización de obras de arte en *Alatriste*. En la misma sesión, Joaquín Cánovas Belchi disertaba sobre la definición de ‘tableau vivant’ a propósito de la presencia de la *Rendición de Breda* en dicha película. Si hay un terreno común entre *Il mestiere delle armi* y *Alatriste*, este es el uso intensivo de citaciones de obras de arte, que antes de todo se explica con la ambientación en periodos históricos contraseñados por una producción masiva de imágenes pintadas, grabadas o talladas. Esta utilización en si masiva es una praxis que en semiología se define como intertextual y que aquí, simplificando, se resume en la frase “Yo sé que tú sabes lo que te muestro”. Un ejemplo muy interesante de esta estrategia es una escena de *Alatriste* en la cual detrás del Conde de Guadalmendina se ven colocados en la pared los cuadros del dios *Marte* de Velázquez (Madrid, Museo Nacional del Prado) y el *Bacanal de los Andrios* de Tiziano (Madrid, Museo Nacional del Prado) (Fig. 21).



Fig. 21. *Alatriste* (01:45:01)

La mayoría de los escenarios en el cine y casi todos los escenarios en el cine de tema histórico, se basan en esta estrategia; una estrategia que se nota también en películas extraordinarias como *Barry Lyndon* de Stanley Kubrick (1975). La famosa escena en que Lyndon (Ryan O' Neal) asiste el Capitan Grogan (Godfrey Quigley), en sus últimos minutos de la vida, herido de bala en una batalla contra los Suecos en la Guerra de los Siete Años, es otro ejemplo (Fig. 24). Se sabe que *Barry Lyndon* es la película más visual de Kubrick y en el ejemplo que nos ocupa es claro que los escenógrafos han visto detalles de pinturas de Francesco Giuseppe Casanova como la *Batalla de caballería*, del Museo del Louvre de París (fig. 25).

Este método de hecho funciona también en ciencia-ficción y en otros géneros. La calidad de resultados en esta praxis depende de la talla artística de autores de guiones, directores, escenógrafos, diseñadores del vestuario, y sin duda, en este sentido, la continuidad entre cine y pintura es impresionante, y siempre vale – para cine como para pintura – la famosa cita: “los grandes artistas copian, los genios roban”.



Figs. 22-23. Arriba: *Alatriste* (01:39:34). Debajo: Pintura italiana de la primera mitad del Siglo XVII (a veces atribuida a Aniello Falcone), *Soldado muerto*, óleo sobre lienzo, Londres, National Gallery.



Figs. 24-25. Arriba: *Barry Lyndon* (40:46). Debajo: Francesco Giuseppe Casanova, *Batalla de caballería*, óleo sobre lienzo, Paris, Museo del Louvre.